

ІКОНОЛОГІЯ ТА СЕМІОТИКА КУЛЬТУРИ

УДК 791.43:32.019.52 (47)

Брюховецька О. В.

**ПОЕЗІЯ І / ЧИ ПРОЗА:
ДО АРХЕОЛОГІЇ ОДНІЇ ДИСКУСІЇ
В РАДЯНСЬКОМУ КІНО**

У дослідженні проаналізовано теоретичні джерела і політичні наслідки статті московського кінокритика М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?» (1970), яку вважають обґрунтуванням заборони школи українського поетичного кіно як «безперспективного» напрямку. Статтю М. Блеймана вміщено в контекст дискусії про поетичне і прозаїчне кіно, яку систематизовано щодо двох підходів: нормативного, який вважає лише один із напрямів кіно релевантним його природі (йому відповідає сполучник «чи»), і плюралістичного, який розглядає обидва напрями як актуалізації різних кінематографічних потенцій згідно з тими завданнями, що ставлять режисери (йому відповідає сполучник «і»).

Ключові слова: радянське кіно, поетичне кіно, прозаїчне кіно, українське кіно, «маланчуківщина», «національна своєрідність», «складний фільм», Михайло Блейман, Сергій Параджанов.

Стаття М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?» (1970), від якої ведуть відлік розгрому поетичного кіно в Україні, зажила сумнозвісної слави «одного з найтемніших епізодів радянської кінокритики» [39, р. 274]. Ця стаття побудована як теоретичне обґрунтування «неспроможності», «помилковості» і «безперспективності» напрямку, або, як його називає М. Блейман, «школи» поетичного кіно, а її пафос, як висловився В. Фомін, «аж надто явно відгонив духом похмурого некрологу» [33, с. 122]. При цьому показово, що М. Блейман не вживає термін «поетичне кіно» (і його корелят – «прозаїчне кіно»), натомість використовуючи цілий спектр синонімічних заміщень – «живописне», «метафоричне», а також «притчевість» і «кінофреска». Це можна розглядати як цінне історичне свідчення, що в ті часи було багато назв для позначення творчих тенденцій і пошуків, які здійснювали режисери, що їх М. Блейман об'єднує у «школу», – С. Параджанов, Т. Абуладзе, Л. Осика, Ю. Іллєнко (цей список можна розширити, додавши вже відомі

на той час імена, але також й імена тих, хто заявить про себе трохи пізніше, ось лише частина цих імен: М. Калатозов, А. Тарковський, М. Калік, А. Алов і В. Наумов, Б. Мансуров, Е. Ішмухамедов, Т. Океєв, Е. Лотяну, В. Виноградов, І. Талалакін, Л. Шепітько, Е. Клімов, С. Овчаров, О. Іоселіні, Е. Шенгелая, Г. Шенгелая, І. Квірікадзе, М. Кобахідзе, А. Рехвіашвілі, Г. Канделакі, І. Миколайчук та ін.). Свідчення множинності назв цих творчих пошуків також знаходимо в інших авторів. Зокрема, С. Іванов перелічує три назви цього напрямку в кіно, які побутували в часи його розквіту другої половини 1960-х років: «поетичне», «живописне» і «асоціативне» [16, с. 230]. Цей напрям також називали «пластичним», «ліричним», «інтелектуальним» [1; 31]. Є. Марголіт нагадує про назву «антикіно» [20], що використовувалась для пізньої, більш радикальної фази цього напрямку, проти якої, власне, і виступив М. Блейман. Терміном «антикіно» (близьким за своєю суттю до годарівського «контркіно») позначали відмову від кінемато-

графічного руху і наративного простору, від перспективної і психологічної глибини і заміну їх на серію двомірних статичних композицій. Неприйняття «антикіно» серед радянської інтелігенції було досить широким, так, часто цитують фразу Г. Козінцева, яку він записав у свій щоденник після перегляду фільму «Благання» Т. Абуладзе: «Чи не краще повернутись до читання під діапозитиви?» [18, с. 371]. У цьому ж напрямі «антикіно» рухались фільми «Першоросіяни» (1967) А. Іванова і Є. Шифферса і «Колір граната» (1969) С. Параджанова.

І все ж, назва «поетичне кіно» була ключовою для напрямку – не лише тому, що саме вона закріпилась за ним у майбутньому, а й тому, що вона мала найглибші корені у минулому, відсилаючи, якщо брати лише радянський контекст, до дискусії щодо поезії і прози в кіно першої половини 1930-х і тих теоретичних рефлексій 1920-х, які їй передували, зокрема, поширену тоді тезу, що «єдиною законною аналогією» кіно із словесними жанрами є поезія, а не проза [32, с. 51] (хоча тут слід уточнити, що в збірці «Поетика кіно» (1927) під редакцією Б. Ейхенбаума, в якій було опубліковано цитовану статтю Ю. Тинянова, вміщено також невеличкий, але широко відомий допис В. Шкловського, в якому висловлюється альтернативна, плюралістична думка про наявність двох «жанрів» у кіно – поетичного і прозаїчного [35, с. 92]).

Попри відсутність опозиції поезії і прози у словнику М. Блеймана, а може завдяки їй, поміщення його аргументації в контекст дискусії довкола поезії і прози в кіно демонструє міру оригінальності його думки, яку неможливо оцінити поза цим контекстом, а також дає змогу чіткіше побачити справжні наміри, що стоять за цим текстом. Останнє важливо тому, що статтю М. Блеймана продуктивно розглядати як замасковану під теоретичний трактат версію специфічних висловлювань, які Дж. Л. Остін назвав «перформативами» [38] і щодо яких більш доречно запитувати не те, що вони означають, а те, що вони роблять. Саме тому починати аналіз слід не стільки із її теоретичних передумов, скільки із її політичних наслідків.

Для українського кіно, на відміну від грузинського, іншої найпомітнішої гілки поетичного кіно, яка викликала незадоволення М. Блеймана, його стаття мала плачевні наслідки, хоча вирішальну роль у розправі над українським поетичним кіно відіграла зміна влади в республіці – зміщення у травні 1972 р. із посади першого секретаря ЦК КПУ відносно проукраїнськи налаштованого П. Шелеста і прихід на його місце відверто проросійськи налаштованого В. Щербицького. Це знаменувало собою початок розгор-

тання широкомасштабних параноїдальних кампаній боротьби з «українським буржуазним націоналізмом і міжнародним сіонізмом», яка отримала назву «маланчуківщини» за іменем секретаря ЦК КПУ з ідеології (1972–1979) В. Маланчука, натхненника і архітектора цих параноїдальних кампаній [2; 37]. Для українського кіно найбільш травматичними віхами цієї деструктивної культурної політики стали зміщення у 1972 р. з керівних посад двох «хрещених батьків» українського поетичного кіно – голови Держкіно УРСР С. Іванова і директора кіностудії ім. О. П. Довженка В. Цвіркунова та арешт у Києві у грудні 1973 р. С. Параджанова і його неправомірне засудження на п'ять років позбавлення волі у колоніях суворого режиму. У спогадах про той час кінокритика, співробітника журналу «Искусство кино» А. Медведєва, присвячених дискусії довкола грузинського кіно, спровокованій статтею Ю. Богомоллова, що була опублікована на сторінках цього журналу в 1978 р. [8], згадуються наслідки статті М. Блеймана для українського кіно. А. Медведєв описує свій подив від доповіді нового голови Держкіно УРСР В. Большака, яку він чув під час свого візиту до Києва: «Я все чекав, як він оцінить Параджанова, раннього Ілленка, фільми молодого Осики. А ніяк. Просто якийсь етап свого огляду він закінчив фільмом Левчука і тут же перейшов до фільму того ж Левчука, створеного через кілька років» [21].

Кардинальний розворот культурної політики у сфері кіно, що відбувся упродовж 1972 р., добре прослідковувати на анонімних передовицях журналу «Новини кіноекрану» – ключового форуму українських кінематографістів. Перший, січневий номер цього журналу за 1972 рік відкрився передовицею «Рік натхненної праці», в якій описано найсвіжіші досягнення українського кіно, серед них почесне місце займають нові фільми Ю. Ілленка і Л. Осики, а також згадується те, яким «серйозним явищем» стала поява фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», те, що цей фільм дав поштовх для розвитку «сучасного поетичного кінематографу», збагатив «палітру» українського кіномистецтва [27]. Однак уже у листопадовому номері «Новин кіноекрану» з'являється інша анонімна передовиця «Невідкладні завдання», інтонація якої суттєво відрізняється від схвальної і оптимістичної налаштованості попередниці. Формальним приводом для її появи стало широкомасштабне обговорення постанови ЦК КПРС «Про заходи з подальшого розвитку радянської кінематографії» (1972), яке розгорнулось тоді у пресі, однак для нас важливо, що ця передовиця, поява якої збіглась у часі із приходом на посаду секретаря

ЦК КПУ з ідеології В. Маланчука, має загрозливий тон, адресований насамперед кінокритиці, яка недостатньо – так впливає із тексту – критикує кінематографістів. Ім'я С. Параджанова вже не згадується, а стосовно фільмів його учнів, режисерів Ю. Ілленка і Л. Осики, говориться, що «час уже змінити в деяких наших фільмах костюмований історизм, поверхово засвоєну етнографічність реальними проблемами народу» [23].

Ще більш показовою є доповідь нового голови Держкіно УРСР В. Большака, виголошена ним на V пленумі Спілки кінематографістів України, скорочений варіант якої публікує як передовицю грудневий номер «Новин кіноекрану» за той самий 1972 рік. У ній загрозливі інтонації посилюються, завершуючись характерним закликком «давати відсіч усім ворожим спробам відродити націоналістичні, сіоністські і тому подібні настрої і погляди» [9, с. 2], у якому безпомилково впізнається почерк маланчуківської параної. У доповіді В. Большака, в якій теж не згадано ім'я С. Параджанова, уже починається заочна розправа над ним: у її параноїдальному фіналі говориться про «буржуазних кінофальсификаторів», серед яких «знаходять підтримку і захист усі фальшиві, руйнівні, по суті справи, антихудожні витівки, які ще трапляються подекуди й у нас» [9, с. 2]. Отже, міжнародний успіх фільму «Тіні забутих предків», що ще донедавна вважався гордістю українського кіно, тут подається як підтвердження його шкідливості. Ще одна теза, яку намічає В. Большак, – відокремлення нового поетичного кіно («безкрилого формалізму») від поетичних традицій О. Довженка на підставі того, що останній знімав кіно про сучасність. Цю саму тезу підхоплює новий директор студії ім. О. П. Довженка А. Путінцев, вставивши відповідний абзац про «омани творчого, ідейного характеру» до ювілейної статті, присвяченої сімдесятиріччю заснування кіностудії ім. О. П. Довженка, що відкривала велику подачу в журналі «Искусство кино» (1978) [26, с. 82]. Однак, мабуть, найбільш показовою в цьому контексті була згадка про поетичне кіно у доповіді В. Щербицького на Пленумі ЦК КПУ 16–17 травня 1974 р. з питань ідеологічної роботи. Перший секретар ЦК КПУ присвятив йому окремий параграф, заявивши: «Певний час прийоми так званого “поетичного кіно” з їх наголосом на абстрактній символіці з різко підкресленим етнографічним орнаментом трактувались окремими кінематографістами мало не як провідні принципи розвитку кіномистецтва на Україні. Ці погляди, можна сказати, подолано» [36, с. 3].

Якою мірою ці ідеї є повтором тез, висловлених у статті М. Блеймана, залишається відкритим питанням. Хоча у наведених зразках україн-

ського владного дискурсу впізнаються ключові слова і фрази із цієї статті, однак навряд чи можна говорити про оригінальне авторство у сфері пропагандистських ярликів – тут, швидше, відбувається трансляція певного безособового чи знеособленого владного дискурсу, конкретні автори якого ховаються за псевдооб'єктивними процесами. Залишимо також відкритим питання, чи можна розглядати статтю М. Блеймана як частину того, що Т. Мартін стосовно періоду сталінізму назвав «сигнальною системою», коли місцеві керівники виробляли баланс у співіснуванні суперечливих політичних ліній владного центру, спираючись на його «фідбек» [41, р. 22–23]. Питання, чи можна вважати такою «відповіддю» параноїдальні кампанії «маланчуківщини», надто складне, щоб його розглядати в однозначних термінах. Безперечно, зміна національної політики центру відіграла тут значну роль, однак були й інші фактори. Зокрема, О. Якубець наголошує на тому аспекті цих кампаній, що пов'язаний із особистою розправою В. Щербицького зі своїм політичним попередником і його культурним спадком – над так званою «шелестівщиною» [37].

Про те, що національний наратив поетичного кіно в Україні веде відлік його розгрому саме від статті М. Блеймана, свідчить, зокрема, включення його до збірника «Поетичне кіно. Заборонена школа» [25, с. 187–208]. Домінує тенденція розглядати статтю М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?» як наступ на «національну своєрідність» українського кіно, як елемент боротьби з «українським буржуазним націоналізмом» і процесу русифікації, і вона справді відіграла таку роль, незалежно від того, чи мав такі наміри автор. Однак слід бути дуже обережними стосовно розподілу відповідальності за знищення «школи»: текст М. Блеймана справді став для цього приводом, але навіть якби його не було, навряд чи це б сильно змінило наслідки параноїдальних кампаній «маланчуківщини».

Для того щоб з'ясувати всю повноту обставин довкола цієї сумнозвісної статті, слід розрізнити дві артикуляції поетичного кіно: одна визначає його через «національну своєрідність», цей термін широко використовувався в тогочасній критиці [3; 11; 12; 19; 29], тоді як друга – через те, що за аналогією можна було б назвати своєрідністю індивідуальною, неповторним авторським почерком, особливим ускладненим мистецьким баченням, хоча такого терміна із зрозумілих причин не використовували, оскільки в колективістських координатах радянського дискурсу, що віддавав перевагу родовому над індивідуальним, він автоматично перетворювався на звинувачення. У радянській критиці фільми індивідуальної своєрідності називали

«складними» [3; 4; 17; 22; 30]. Дж. Ферст [40] доволі детально проаналізував цю подвійну артикуляцію поетичного кіно, прояснивши надзвичайно інтригуюче питання, яке все ще залишається відкритим, чому саме режисери, що виробили неповторний авторський почерк, проявляли інтерес до «національної своєрідності». Поки що достатньо констатувати те, що ці дві «своєрідності» – індивідуальна і національна, мали спільну рису: і та, і та були незрозумілими, екс-центричними «іншими» стосовно радянського центру і того уявлення про реальність, яке він генерував (слово «екс-центричний» ми умисне пишемо через дефіс, щоб розширити його значення, не обмежуючись звичним вжитком як тілесно-комічної клоунади, а через повернення до етимології піднести його до статусу поняття, що позначає відцентровий рух і позацентрове існування). Національна та індивідуальна своєрідності, накладаючись, посилювали темряву і незрозумілість одна одної, створюючи якусь зовсім іншу, альтернативну реальність. Повертаючись до статті М. Блеймана слід зазначити, що вона зосереджувалась якраз на індивідуальній своєрідності режисерів, чи, швидше, якійсь безособовій, надіндивідуальній поетиці «школи», що, на його думку, генерувала таку індивідуальну своєрідність, її відрив від реальності «реалізму»: «Відхід від реалізму, прагнення від нього відірватись – зовсім не результат особистих упреждень чи антипатій “майстрів” школи. Це неминучість. Їх вабить до відмови від реалізму розвиток самої поетики “школи”» [5, с. 76]. При цьому М. Блейман цілковито уникає питання «національної своєрідності».

В Україні, навпаки, за поетичним кіно закріпився статус «національної своєрідності», воно розглядалось як опозиція до радянської сучасності, його спрямованість у минуле, звернення до фольклорно-міфологічного матеріалу і типу мислення прочитувались як антиколоніальний жест (хоча, водночас, могли сприйматися як підтвердження колоніальних стереотипів відсталості [42]). Мало не єдина пряма опублікована відповідь на блейманівський вирок «школі», що належить перу Ан. Варганова, теж зосереджувалася довкола ідеї «національної своєрідності» [11], хоча вона з'явилась в рамках обговорення кінокритиками доповіді Л. Брежнєва на XXIV з'їзді КПРС (1971), у документах якого якраз вперше було закріплено введення ще М. Хрущовим поняття «радянського народу», що знаменувало собою посилення гомогенізаційних процесів у сфері національної політики [10]. У рамках цього обговорення, що проходило в № 8–9 та 11–12 журналу «Искусство кино» за 1971 рік, український кінокритик І. Корнієнко теж вдається

до аргументації від «національної своєрідності» [19], хоча його виступ є обережнішим, оскільки він критикує не консерватора М. Блеймана, а ліберала Л. Аннінського, який у статті «Три ланки» (1971) запропонував інтерпретацію фільму «Тіні забутих предків» у дусі не родової, а індивідуальної «своєрідності», хоча зробив це на рівні етики, а не поетики [1]. І. Корнієнко відкидає інтерпретацію Л. Аннінського як «суб'єктивізм», виводячи на перший план «національну своєрідність» фільму С. Параджанова, яку підкріплює розлогою цитатою П. Шелеста, що завершує його текст. Ґрунтовна відповідь І. Дзюби, написана по свіжих слідах статті М. Блеймана, але опублікована лише в період перебудови, веде захист по іншій лінії – від індивідуального. І. Дзюба відкидає ідею «школи» і говорить про окремих талановитих і неповторних митців, зосереджуючись на найбільш очевидній відмінності всередині «школи»: між стилістикою фільмів «Тіні забутих предків» С. Параджанова і «Камінний хрест» Л. Осики [13].

Отже, ми окреслили політичні наслідки статті М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?» (обмежившись дискурсивним полем, яке генерувало відповідні конкретні рішення), а також дали характеристику поодиноким критичним відповідям на неї, що пов'язані із подвійною артикуляцією поетичного кіно. Тепер розглянемо теоретичні витоки статті М. Блеймана, той контекст дискусії щодо кінопоезії і кінопрози, у який вона вписується. У 1961 р. вийшла книжка російського теоретика кіно Є. Добіна «Поетика фільму: між оповіддю і метафорою», присвячена полеміці, що розбурхала радянську кінематографічну спільноту в першій половині 1930-х років [15]. Це була дискусія між прихильниками прозаїчного і поетичного кіно, від імені перших виступав С. Юткевич, від імені других – С. Ейзенштейн, якому належить влучне формулювання відмінності між цими двома напрямками: кінематографічна проза дає «зображення змісту», тоді як кінематографічна поезія створює «образ змісту». Є. Добін аналізує різні аспекти цих двох поетик і їхніх історичних втілень не лише в радянському, а й у європейському німому кіно, досліджуючи також мистецький і теоретичний доробок французького авангарду. Дискусія між поетичним і прозаїчним кіно першої половини 1930-х, актуалізована Є. Добіним, заслуговує окремої уваги, тому ми залишаємо її за межами цього розгляду, так само як європейську лінію поетичного кіно, що веде свій початок від французького авангарду 1910–1920-х років до тексту П.-П. Пазоліні «Кіно поезії» (1965), який багато в чому спирається не лише на сучасні йому тенденції, а й на експерименти німого кіно [15; 43].

Нас у цьому контексті цікавить лише один аспект цієї ситуації. У дискусії першої половини 1930-х років у радянському кіно обидві позиції – як прибічників поезії, так і прибічників прози – характеризувалися нормативністю. Нормативний підхід до визначення кіно також притаманний позиціям як французьких авангардистів, так і П.-П. Пазоліні, який у середині 1960-х років реанімує ідею «кіно поезії» в європейському контексті як таку, що відповідає справжній природі кіно, «згвалтованій» кінопрозою, що вдягла її у гамівну сорочку наративу. Взагалі, такий нормативний підхід більш органічно звучить в устах кінорежисерів, які рефлексують над власною практикою і осмислюють той вибір, який вони здійснюють. І саме таким осмисленням власної практики і були висловлювання вищенаведених режисерів, які взяли участь у дискусії довкола поетичного і прозаїчного кіно. Є. Добін, як теоретик кіно, починає розробляти альтернативний підхід, намагаючись зняти полемічний запал прибічників обох напрямів, хоча його альтернатива тяжіє до компромісного варіанта нормативності – позиція Є. Добіна не стільки плюралістична, скільки синтетична. Сполучник «чи» він концептуально змінює на сполучник «між», стверджуючи, що поезія і проза – це два полюси, що присутні в кожному фільмі, хоча домінанти в них можуть бути різними. На думку Є. Добіна, між поезією і прозою існує не стільки чітка межа, скільки вододіл, і річ у тім, щоб актуалізувати потенції обох полюсів. Таким чином Є. Добін створює компромісний варіант нормативної моделі.

Через рік естафету у Є. Добіна підхоплює М. Туровська, яка не лише поширює опозицію поезії і прози на сучасний радянський кінематограф початку 1960-х, а й переводить її із нормативного модусу в плюралістичний. М. Туровська розрізняє старе і нове поетичне кіно, характеризуючи відмінність між ними як перехід від епічного до ліричного [31, с. 251]. Вона показує відмінність і необхідність двох підходів на прикладі двох фільмів 1962 р. – «А якщо це любов?» Ю. Райзмана та «Іванове дитинство» А. Тарковського, які реалізують, відповідно, прозаїчну і поетичну тенденції в кіно. Прозу і поезію авторка аналізує вже поза рамками нормативного підходу, що характеризував історичну дискусію 1930-х, і навіть поза межами популяризованої Є. Добіним її компромісної версії, ідеї синтезу-вододілу двох напрямів. М. Туровська іде далі за Є. Добіна у розгортанні плюралістичної позиції щодо кінопоезії і кінопрози – її концептуальний сполучник вже не «чи», не «між», а «і». Якщо підхід Є. Добіна полягав у тому, щоб бачити сильні і слабкі сторони поезії та прози,

висновуючи, що найбільш вдалий варіант кінематографічної поетики передбачає синтез сильних сторін обох, то М. Туровська, навпаки, підкреслює якісну відмінність цих напрямів. Ця відмінність, на її думку, пов'язана із різними завданнями, що ставлять перед собою режисери. З цього приводу вона пише: «Існують доступні для огляду проблеми життя і часу – вони виражаються кінопрозою вільно і без натяжок. [...] Коли ж конфлікт, який мучить художника, досягає тієї напруженості суперечностей, за якої практичне чи навіть логічне вирішення просто неможливе, тоді виникає невідкладна необхідність у вирішенні поезією. Можливо, потреба художників говорити складною мовою “поезії” екрану пов'язана сьогодні саме з цим» [31, с. 255]. Таким чином, М. Туровська розробляє і посилює намічену Є. Добіним плюралістичну модель у розумінні прози і поезії в кіно.

Відголоски плюралістичної моделі М. Туровської знаходимо у статті Л. Аннінського «Три ланки» (1971), присвяченій, як це заявлено на початку, «художній багатоманітності» сучасного радянського кінематографа [1, с. 134]. Як видно вже з самої назви статті, у ній йдеться не про два, а про три напрями, чи моделі – у термінах Л. Аннінського: «типологічну», «пластичну» та «інтелектуальну», які в чистому вигляді представлені фільмами «скрупульозного соціолога» Ю. Райзмана, «фантастичного мрійника» С. Параджанова і «високого філософа» М. Ромма. Л. Аннінський немов переписує наново і по-новому статтю М. Туровської, починаючи її теж із фільму Ю. Райзмана «А якщо це любов?», цього найпоказовішого втілення нової кінопрози, хоча Л. Аннінський відмовляється від опозиції поезія/проза, підкреслюючи, що сьогодні в кіно вже нема колишнього «жорсткого, однозначного лінійного протистояння» [1, с. 134]. Цьому «типологічному» підходу, який «правду людини виявляє через правду обставин» [1, с. 135], Л. Аннінський протиставляє не фільм А. Тарковського «Іванове дитинство», як це робить М. Туровська, а фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків», який на той час, вочевидь, посів місце ключового тексту поетичного кіно. Для Л. Аннінського смисл протиставлення «пластичної експресії» С. Параджанова «типологічному» підходу Ю. Райзмана полягає в тому, що якщо в останньому, попри те, що любов винесена у заголовок, її у фільмі нема, а вся увага зосереджена на середовищі, яке її душить, то у першому ця любов є – попри середовище, яке її не здатне задушити. Звідси – необхідність його поетичної форми. Однак насправді позицію Л. Аннінського можна охарактеризувати як плюралізм із несвідомим тяжінням до синтезу: розглянувши

в своїй статті варіант кінопрози і кінопоезії (якщо йти за М. Туровською), він переходить до їхнього синтезу в «інтелектуальному» фільмі «Дев'ять днів одного року» (1962) М. Ромма.

Подібну позицію з тяжінням до синтезу знаходимо в іншого ліберального кінокритика В. Фоміна, який повертається до займенника Є. Добіна «між», уникаючи нормативного протиставлення («чи») і плюралістичного співіснування («і»), його статтю так і названо: «Між поезією і прозою» (1975) [33]. В. Фомін, який подібно до Л. Аннінського перебуває у силовому полі статті М. Туровської і навіть посилюється на неї, виділяє кілька етапів нового поетичного кіно: ранній, дитячий («Іванове дитинство» (1962) А. Тарковського, «Людина іде за сонцем» (1961) М. Каліка); зрілий, фольклорно-міфологічний, широту географії і загадковості зникнення якого, дві теми, намічені у цій статті, В. Фомін потім розробить у книжці «Правда казки», публікація якої затягнеться на два десятиліття [34]. У цій статті періоду глибокого застою найбільш вражає наявність кричущих, якихось антиграматичних умовчань – не лише ім'я М. Блеймана, який постає в не дуже привабливому антуражі, не названо, але також не названо жодного імені українських режисерів, які згадував у своїй розгромній статті М. Блейман. Найбільш вражає цитування інтерв'ю режисера, слова якого наведено для характеристики напряму поетичного кіно, але без називання його імені (у виносці подано дуже дивне визначення через адресата, а не адресанта висловлювання: «інтерв'ю, дане автору статті» [33, с. 121]). Найпевніше, ці слова належать С. Параджанову, який відбував у цей час свій термін ув'язнення і на згадку імені якого було накладено офіційне табу. Однак основна увага Фоміна спрямована не на ці дві стадії поетичного кіно, а на сучасний його етап, який, попри перемогу прози, таки існує – у цьому пафос статті – в отій самій синтетичній формі у фільмах про сучасність («Початок» (1970) Г. Панфілова, «Жив був співучий дрозд» (1970) О. Іоселіані та ін.). У цих фільмах поезія дає паростки крізь прозову форму, поезія як тип мислення організовує прозову форму. Вказуючи на живучість поезії, В. Фомін спростовує «передбачення» М. Блеймана про те, що поетичний напрям не має перспектив, однак таке спростування має специфічний характер. Не будемо запитувати, чи йдеться тут про «синтез» поезії з прозою, чи про «згвалтування» першої останньою (якщо скористатись висловлюванням П.-П. Пазоліні), але зауважимо, що М. Блейман сам вітав такі сполучення. Зокрема, у рецензії на фільм Б. Мансурова «Смерті немає, хлопці!» (1970), який, на відміну від його попе-

реднього фільму «Рабиня» (1968), знятий на «сучасну» тему (Велика Вітчизняна війна) у прозаїчному стилі з елементами поезії, М. Блейман радісно помічає «синтез» поезії і прози під керівництвом останньої [7]. Він не приховує задоволення від того, що режисер почав рухатись у «правильному» – вказаному М. Блейманом у рецензії на його попередній фільм [6] – напрямку і навіть заходить так далеко, що починає рекомендувати йому сценарій для наступного фільму. Тут він призабуває свою роль критика і переходить у роль апаратника.

Однак звернемось, нарешті, до самої статті М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?», в якій зроблено це сумнозвісне пророцтво, і детальніше розглянемо аргументи, які в ній висувуються, а також те, як вона побудована, її поетику. Як уже зазначено, М. Блейман не використовує у ній ключові терміни – поетичне і прозаїчне кіно, однак у протиставленні двох «поетик» (поетична аналізується експліцитно, прозаїчна передбачається імпліцитно), здійсненому критиком, впізнається дискусія між поезією і прозою, що була актуалізована на початку 1960-х, але, як ми вже згадували, має давні корені у (не тільки) радянському кіно. М. Блейман використовує цю дискусію, її словник і арсенал, цілковито відмовляючись від плюралістичної позиції, що стала досягненням періоду відлиги і здійснюючи повернення до позиції нормативної. Іншими словами, як це свідчить назва його статті, він відновлює повноваження вже, здавалось, «скасованого» займенника «чи». Отже, подивимось, що саме говорить у статті «Архаїсти чи новатори?» [5] (далі в дужках вказано сторінки за цією публікацією).

Витоки «школи» М. Блейман вбачає у фільмі «Тіні забутих предків» (1965) С. Параджанова, а не, скажімо, у фільмі «Іванове дитинство» А. Тарковського, як це робить М. Туровська, чи, тим більше, у фільмі «Летять журавлі» (1957) М. Калатозова. Слід зауважити, що до фільму «Тіні забутих предків» М. Блейман ставить цілком прихильно: «Кілька років тому наша критика була буквально приголомшена появою дуже талановитої картини...» (с. 56), натякаючи на власну захоплену рецензію на цей фільм в журналі «Советский экран» (1965) [3]. Однак із перспективи півдесятиліття вже в цьому фільмі, хай ще у зародковій формі, М. Блейман вбачає принципи нової поетики, які він не може прийняти: переведення уваги із сюжету і психології на середовище, із розвитку характерів на послідовність станів, перетворення мовлення із «смислового компонента» на «елемент поведінки», урівнювання її у статусі із позою, жестом, тобто тілесним виміром, відмова від психологічної глибини, спрощення і умовність сюжету,

«поетика притчі» за складної і багатой видовищності (с. 56). Те, що засновником «школи» є С. Параджанов, М. Блейман говорить не прямо, а між рядків, однак достатньо ясно, щоб це прочитувалось. І. Дзюба на це вказує без будь-яких двозначностей: «Власне, основним предметом розмови у М. Блеймана стали фільми С. Параджанова. Навряд чи це буде для когось несподіванкою. Зрештою усі більш-менш невизначені балачки останніх років про нову “школу” були так чи інакше пов’язані з іменем С. Параджанова, а “шумування” серед молодих кінематографістів було безпосередньо викликане вибуховою силою його “Тіней забутих предків”» [13, с. 210]. Це свідчення підтверджується спогадами С. Параджанова, записаними у 1969 р.: «Блейман жартує: “Ви, Серьожа, створили в Україні школку!”» [24, с. 2].

Далі М. Блейман вимальовує стадії становлення цієї (у нього завжди в лапках) «школ(к)и»: слідом за «Тіннями» йдуть дві невдалі спроби застосувати поетику С. Параджанова до сучасної тематики у фільмах «Зайвий хліб» (1966) В. Говяди і «Арена» (1967) С. Самсонова, що, на думку автора, показали її безперспективність. Однак після цього («...наче всупереч логіці...» (с. 59)) почали з’являтися вдалі фільми, що проявили її поетику в чистому вигляді, і саме ці вдалі фільми, за логікою М. Блеймана, остаточно підтвердили не просто хибність поетики «школи», яка здатна, отже, давати сильні, оригінальні твори, а її шкідливість. М. Блейман перелічує й аналізує ці оригінальні, вдалі фільми в такому, дещо нехронологічному порядку: «Камінний хрест» (1968) Л. Осики, «Вечір на Івана Купала» (1968) Ю. Іллєнка, «Благання» (1967) Т. Абуладзе, «Колір граната» (1969) С. Параджанова. Тут дивує не лише «логіка» аргументації, яка, звісно, не має нічого спільного із аргументативною логікою (такого типу дискурс слід радше назвати «тавто-логікою»), а й періодизація, адже фільм Т. Абуладзе вийшов в один рік із фільмом С. Самсонова, але під тиском власної схеми автор, який постійно звинувачує «школу» у схематизмі, створює хронологічну аберацію і ставить його між фільмами 1968 і 1969 років.

Хоча дискусія переходить на новий концептуальний рівень, однак поетика тексту М. Блеймана залишається незмінною: після переказу сюжету кожного окремого фільму він із монотонністю, яка іноді набридає йому самому («Читач чекає, що я скажу про те, що з фільму пішли і мовленнєві характеристики персонажів [...]. І я скажу» (с. 61–62); «Знову притча? Так, знову» (с. 65)) невтомно перелічує риси поетики «школи», вимотуючи себе і читача своєю залізною «тавто-логікою». При цьому М. Блейман

удає демонструє повагу до значно серйозніших суперників, у таланті і силі яких він аж ніяк не сумнівається. Навпаки, за будь-якої нагоди їх підкреслює, не забуваючи лицемірно відзначити свою скромну роль, свій винятково «дорадчий» голос, навіть свою некомпетентність, демонструючи «диявольськи скромну гординю», як визначив цю властивість І. Дзюба у зв’язку із сумнозвісною сталінською рисою [14]. В одному місці після піку полеміки М. Блейман навіть заявляє, що «розсудливим порадам» немає місця в мистецтві (с. 68) і завершує свій текст твердженням, що його оцінка: «не вирок, а розмова» – російською це звучить навіть поетично: «не приговор, а разговор» (с. 76). При цьому він знову і знову повторює свої ключові слова-мантири, які, на його думку, підтверджують безперспективність, помилковість поетики «школи»: «поетика притчі» (с. 56, 57, 60, 61, 62, 65, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76), до якої, зазвичай, додається один із кількох у цьому контексті негативно забарвлених епітетів: «усічена», «архаїзована», «схематична», «лаконічна»; інші негативно забарвлені синонімічні означення поетики «школи»: «абстрактність» (с. 57, 58, 59, 61, 63, 68, 69, 71, 75), «алегоричність» (с. 63, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75), «схематичність» (с. 57, 58, 71), «лаконізм» (с. 56, 58); «живописність» (с. 65, 66, 68, 70, 72, 73), а також його синоніми: «картинність» (с. 57, 61), «зображальність» (с. 60); «нерухомість» (с. 57, 61, 63, 70), а також його синоніми «зникнення руху» (с. 64, 65, 69), «статичність» (с. 60), «статуарність» (с. 69, 72), «застиглість» (с. 75); а також ці слова в різних комбінаціях: «абстрактна поетика притчі» (с. 57), «картинна нерухомість» (с. 61), «нерухома зображальність» (с. 70), «алегоричний, застиглий, абстрактний образ» (с. 75); ну і звичайно тріаду «етнографічне», «архаїчне», «екзотичне», яка теж регулярно з’являється в різних комбінаціях на сторінках статті (с. 56, 60, 66, 70, 71).

Проаналізувавши оригінальні фільми – удачі та успіхи поетики «школи», М. Блейман переходить до «теоретичних» узагальнень, намагається показати закономірність її появи, але також хибність її поетики. Першу він пояснює бунтом видовищності проти того, що він називає «натуральними» фільмами з їхньою поетикою «непомітності» (тобто те, що М. Туровська назвала новою прозою з її документалізмом на відміну від старої прози класичного наративу). Хибність же видовищної поетики «школи» пов’язана з тим, що їй «не під силу» «створення образу сучасності» (с. 66). Хоча далі на ще десяти сторінках М. Блейман продовжує прокручувати свою «тавто-логіку», але вирішальні слова смертельного вироку вже сказані, і всі фатальні

наслідки цього вироку стають очевидними: пастка замкнулась і решта тексту видається зайвою тяганиною, хоч вона і намагається переконати читачів в об'єктивності позиції автора, в його суто теоретичному, а не хижацькому зацікавленні предметом. Однак, як влучно зауважив Дзюба: «читачеві, мабуть, важко буде позбутися підозри, що “школі”, так легко і красиво “посланій” у нокдаун уже в першому раунді, лише для того дозволено підвестися і навіть набуті видимості припливу сил, щоб потім показовіше “нокаутувати” її в наступному раунді» [13, с. 217].

М. Блейман багато разів повторює-варіює свою основну тезу про те, що алегоризм притчі, її схематичність як архаїчний, «історично обмежений спосіб мислення» не здатен охопити усю повноту «образу сучасної реальності» (с. 66, 72). При цьому він настільки захоплений власною схемою, власними алегоріями, що не помічає того, що сам собі суперечить, досить точно зауважуючи: «Зосередженість на зображальності, прагнення виразити весь зміст фільму в живописному, завжди статичному образі приводять до автономізації смислу кожного кадру, більше того, до перенапруження його значущості. Кожна деталь суттєва» (с. 72). Отже, йдеться не про схематизм чи лаконізм смислу, як стверджує Блейман, а про перенесення смислу із словесної у візуальну площину, що веде до зростання його «складності, неоднозначності, динамічності», або, у термінах С. Ейзенштейна, перехід від зображення змісту до його образу. А отже, проблема не в багатстві проти бідності, різноманітності проти усіченості, конкретному проти

абстрактного, а в тому, що таке перенесення із словесного у візуальний вимір робить менш прозорим, менш зрозумілим, утрудненим, що вимагає більшої внутрішньої роботи. Саме в складності поетичних фільмів полягає та проблема, до якої бічними шляхами пробивається Блейман.

Тему «складного фільму» досить широко обговорювали в тогочасній кінокритиці, яка демонструвала різні ступені толерантності – від схвалення складності, що вчить і підносить глядача [3; 4; 30] до спроби пояснити складність глядачеві [22] і до усвідомлення неможливості цього завдання [17] і, нарешті, до позиції на кшталт тієї, що висловлена у розглянутій статті М. Блеймана. Сам М. Блейман проходить у питанні «складного фільму» показову еволюцію: якщо у 1965 р. він просив глядачів поставитись із терпимістю і розумінням до фільму «Тіні забутих предків», що вважався на час свого виходу складним фільмом [3], і те саме він робить ще 1968-го стосовно іншого «складного» фільму – «Денні зорі» І. Талалакіна [4], то у 1970 р. фільми «школи» виявились заскладними для нього самого, вони стали надмірним викликом його власній терпимості, вище його власного розуміння. Саме це, вочевидь, і стало головною причиною його неприйняття «школи». Замкнуте коло блейманівської «тавто-логіки» щонайкраще зафіксоване у назві самої статті, яка характерно переінакшує назву книжки Б. Ейхенбаума «Архаїсти і новатори» (1925), замінюючи сполучник «і» на «чи» і таким чином здійснивши регрес до нормативної позиції.

Список літератури

1. Аннинский Л. Три звена // Искусство кино. – 1971. – № 9. – С. 134–147.
2. Бажан О. «Мене називають сучасним Кочубеєм...»: Нотатки на полях політичної біографії В. Ю. Маланчука // Літературна Україна. – 1993. – 2 грудня.
3. Блейман М. Письмо зрителям о вечной жизни, о любви // Советский экран. – 1965. – № 13. – С. 6–7.
4. Блейман М. Поэма о поэте // Советский экран. – 1968. – № 14. – С. 11–12.
5. Блейман М. Архаисты или новаторы? // Искусство кино. – 1970. – № 7. – С. 55–76.
6. Блейман М. Загадки фильма // Искусство кино. – 1971. – № 2. – С. 74–83.
7. Блейман М. Построение образа // Искусство кино. – 1971. – № 8. – С. 72–80.
8. Богомолов Ю. Грузинское кино: отношение к действительности // Искусство кино. – 1978. – № 11. – С. 39–56.
9. Большак В. Нові рубежі – нові завдання // Новини кіноекрану. – 1972. – № 12. – С. 1–2.
10. Варнавский П. Советский народ: создание единой идентичности в СССР как конструирование общей памяти // Регион в истории империи. Исторические эссе о Сибири. – М. : Новое издательство, 2012. – С. 201–223.
11. Варганов Ан. Об одном критическом бумеранге // Искусство кино. – 1971. – № 11. – С. 111–113.
12. Дзюба И. День поиска // Искусство кино. – 1965. – № 5. – С. 73–82.
13. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? // Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – С. 209–228.
14. Дзюба І. Пастка. Тридцять років із Сталінін. П'ятдесят – без Сталіна [Електронний ресурс] // Дзеркало тижня. 28 лютого 2003. – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/pastka_tridtsyat_rokiv_iz_stalinim_pyatdesyat_bez_stalina-1.html. – Назва з екрана.
15. Добин Е. Поэтика киноискусства: повествование и метафора. – М. : Искусство, 1961. – 228 с.
16. Иванов С. Український художній фільм 60-х років // Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – С. 229–243.
17. Иванова Т. «Трудно» – «еще труднее» – «совсем трудно»... // Советский экран. – 1969. – № 24. – С. 6–7.
18. Козинцев Г. М. Из рабочих тетрадей // Козинцев Г. М. Собр. соч. : в 5 т. – Ленинград : Искусство, 1983. – Т. 2. – С. 318–398. Тут: с. 371.
19. Корниенко И. Наш долг и право // Искусство кино. – 1971. – № 12. – С. 5–10.
20. Марголит Е. «Первороссияне»: контекст кинопроцесса [Электронный ресурс] // Блог журнала «Сеанс». 26.10.2015. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/shtudii/pervoros/#text-11>. – Заглавие с экрана.

21. Медведев А. Только о кино. Глава 9 [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 1999. – № 10. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/1999/10/n10-article21>. – Заглавие с экрана.
22. Мейлах М. «Имеет корень все...». О двух странных фильмах, или Зримая поэзия // Аврора. – 1972. – № 11. – С. 58–61.
23. Невідкладні завдання // Новини кіноекрану. – 1972. – № 11. – С. 1.
24. Параджанов С. Интеллектуальный шантаж? Записала Галина Янковська-Мисакян, 1969 р. // Кіно-Театр. – 1997. – № 6. – С. 2–3.
25. Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К.: АртЕк, 2001. – 464 с.
26. Путинцев А. Флагман украинской кинематографии // Искусство кино. – 1978. – № 4. – С. 79–89.
27. Рік натхненної роботи // Новини кіноекрану. – 1972. – № 1. – С. 1.
28. Семерчук В. Слова великие и простые: кинематограф оттепели в зеркале критики // Кинематограф оттепели. Книга вторая / ред. В. Трояновский. – М.: Материк, 2002. – С. 60–84.
29. Турбин В. Живой огонь // Молодая гвардия. – 1965. – № 2. – С. 280–291.
30. Турбин В. Гоголь здесь угадан. Из заметок консультанта // Советский экран. – 1968. – № 11. – С. 12.
31. Туровская М. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. – 1962. – № 9. – С. 237–255.
32. Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино» / под общ. ред. Р. Д. Копыловой. – 2-е изд. – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 39–59.
33. Фомин В. Между поэзией и прозой // Кинопанорама. Советское кино сегодня: сб. ст. – М.: Искусство, 1975. – С. 111–148.
34. Фомин В. Правда сказки: кино и традиции фольклора. – М.: Материк, 2001. – 456 с.
35. Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино: Перечитывая «Поэтику кино» / под общ. ред. Р. Д. Копыловой. – 2-е изд. – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 90–92.
36. Щербицкий В. Про завдання партійних організацій республіки по дальшому поліпшенню ідеологічної роботи в світлі рішень XXIV з'їзду КПРС. Доповідь на Пленумі ЦК КПУ 16 травня 1974 // Радянська Україна. – 1974. – 17 травня. – С. 1–4.
37. Якубець О. В. Щербицкий та ідеологія: до питання щодо причин «маланчуківщини» // Український історичний журнал. – 2014. – № 5. – С. 107–125.
38. Austin J. L. How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. – Oxford: At the Clarendon Press, 1962. – 167 p.
39. Chernetsky V. Visual language and identity performance in Leonid Osyka's A Stone Cross: The roots and the uprooting // Studies in Russian and Soviet Cinema. – 2008. – Vol. 2. – No. 3. – P. 269–279.
40. First J. Ukrainian Cinema: Belonging and Identity during the Soviet Thaw. – London, New York: I. B. Tauris, 2015. – 251 p.
41. Martin T. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in Soviet Union, 1923–1939. – Ithaca: Cornell University Press, 2001. – 496 p.
42. Nebesio B. Y. Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s // Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes. – 2000. – Vol. 42. – № 1/2 (March–June). – P. 35–46.
43. Pasolini P.-P. The “Cinema of Poetry” // Heretical empirism. – New Academia Publishing, LLC, 2005. – P. 167–186.

O. Briukhovetska

POETRY AND / OR PROSE: TOWARD THE ARCHEOLOGY OF ONE DISCUSSION IN THE SOVIET CINEMA

The study is focused on the analysis of the theoretical sources and political consequences of the article “Archaists or Innovators?” (1970) by Moscow based film critic M. Bleiman, which is considered to be a substantiation of the ban of Ukrainian poetical cinema as a direction “with no prospect.” The major target of this article became the films by S. Parajanov. Since M. Bleiman’s seminal article is quite a performative statement disguised as a theoretical treatise, it is necessary to ask what it has done, rather than what it meant. Therefore, its political consequences for Ukrainian cinema were studied first. Despite the similarity of the key words and statements between this article and the authoritative discourse on cinema in the Ukrainian SSR after V. Shcherbytsky’s coming to power, it is clear that repressive campaigns of so called ‘malanchukivshchyna’ would have been implemented even without the particular useful vocabulary provided by M. Bleiman. Moreover, M. Bleiman’s criticism was aimed not at the national particularity of the poetical cinema, which became the main target of repressive campaigns of ‘malanchukivshchyna’, but rather at the difficulty of its films. The author proceeds to study the theoretical sources of M. Bleiman’s article. The article is placed in the context of a wider discussion on cinematic poetry and prose in the Soviet cinema, which is systematized according to two major approaches: a normative one, according to which only one direction in cinema is seen as relevant to its nature (with the corresponding conjunction “or”), and a pluralistic one, according to which both directions actualize different cinematic potencies in relation to different creative tasks (with the corresponding conjunction “and”). While the Thaw Era film criticism, particularly such film critics as E. Dobin, M. Turovskaya, L. Anninsky, and V. Fomin, developed a pluralistic approach to the Soviet cinema, M. Bleiman, recycling the arguments advanced in the discussion on cinematic poetry and prose, regressed in his article to the normative approach.

Keywords: Soviet cinema, cinematic poetry, cinematic prose, Ukrainian cinema, ‘malanchukivshchyna’, national particularity, difficult films, Mykhail Bleiman, Sergey Parajanov.

Матеріал надійшов 07.03.2016